

Dávidházi Péter

## „SUNT CERTI DENIQUE FINES” (I)

### A határolás vágya Arany János kritikáiban

„*Est modus in rebus, sunt certi denique fines*”, van mértéke a dolgoknak, s vannak bizonyos határok. Horatius első szatirájának e híres (106.) sorát Arany János jól ismerte, megszívlelendő intelemként tartotta számon, számtalan kritikai ítéletében látjuk felsajjani, az 1860-as évek elején két alkalommal idézte is. Első felét akkor, miután a szövegkörnyezetből kirívó stiluselemekre lett figyelmes Szász Károly egyik költeményében. „*Est modus in rebus. Van annak módja, népi szót használni a maga helyén; de se minden hely, se minden szólás nem fér össze egymással.*” A másodikat annak indoklásaként, hogy *Szép-irodalmi Figyelőjében* miért vonakodott azonmód (szelidítetlenül) közölni Szemere Miklós szarkasztikus ellenkritikáját, amelyet az Brassai Sámuelnek írt válaszul. „*Különben a cáfolat sok ügyességgel van írva, [...] nem is lett volna fölvétele ellen kifogásom, ha burleszk hangba eső személyes gúnyjait mérsékelni tudta vagy akarta volna. Sunt certi denique fines.*” Láthatólag le sem kellett fordítania az idézett felsorokat: számíthatott irótársai, sőt egy latinus műveltségű olvasóréteg hozzáértésére, még ha (saját bevallása szerint) kételkedett is abban, hogy a római klasszikusok efféle kimazsolázható locusain túl bármit megőrzött az egykori nebulók emlékezete. Az övé bámulatosan sokat őrzött meg a farigcsált padok világában kapott útravalóból; pályafutása során állandó társként élt kedves auktoraival, a memoriter iskolai gyakorlatának mintájára még öregkorában is újratanulta egy-egy szövegüket, s nemcsak klasszika-filológus módjára ízlelgette őket, azaz eredeti jelentésükre kíváncsian, hanem (talán még inkább) saját költői és kritikai problémáin töprengve öntörvényűen továbbfejlesztette mindazt, amit átvett belőlük. Horatius nevezetes sora, mely eredeti helyén a kuporgatás és a pazarlás közti mértéktartásra buzdított, mégpedig a szerelmi képességek végleteire utaló (borsosan pajzán) célzás kíséretében, így lényegül át nála a helyes stilushasználat alkalmi útmutatójává, sőt így terebélyesedik szövevényes irodalomelméleti gondolatrendszeré.

A bölcs mértéktartás ókori költőjének e patinás arany szabályát, ha nem is szó szerint, használják Arany kritikustársai is, de nála összefüggő alakváltozatokban oly gazdagon fordul elő, s annyira mélyen átgondolt következetességgel illeszkedik elvei rendjébe, hogy (nemcsak kritikus) irodalomszemléletének egyik legsajátosabb normaképző meggyőződését gyaníthatjuk benne. Eszerint mindennek megvan a maga helye, módja és mértéke, azaz végül is határa, aminek tiszteletben tartásával biztos alapra építhetünk alkotásban és kritikában egyaránt. Ami az alkotást illeti, a mű behatárolásának három dimenziójában: a jelentés, a képzelet, a kompozíció tartományában egy-egy idevágó alapelv hivatott mindent rögzíteni, kizárva vagy megfigyelmezve bármiféle kósza, széttartó, elszabadult vagy önállósulni kész elemet. Van ugyan érintkezés, sőt kölcsönhatás a három között, s egyéb tényezők is hatnak rájuk, mégis a jelentést főként a szerzői szándéknak, a képzeletet leginkább a megtestesítendő eszmének, a kompozíciót elsősorban a szerves szükségszerűségnek kellett szabályoznia. Mindhárom elv a funkciónak való alárendelődés követelményére apellált, mégpedig

az elemek lehetőleg mennél többféle feladatvállalása jegyében, föltehetően azért is, mert ami egyszerre több dolgot szolgál, az általuk többszörösen meg van határozva, minden ízében lekötve, nem marad szabad vegyértéke, s nincs módja többé elcsatagolni. Kritikában hasonlóképpen: a bírálatok típusainak, céljainak, normáinak és hangnemeinek folyamatos tisztázása és megkülönböztetése gondoskodott arról, hogy a mérték tudata ne menjen feledésbe. Mi több, a határok megtalálása vagy (ami azzal eredményében azonos:) meghúzása Arany és számos kritikustársa szerint nemcsak az alkotás és kritika benső dolgaiban elengedhetetlen, hanem akarat és szenvedély, egyéni sors és társadalmi szerkezet ugyancsak ezáltal rendezhető el, ahogy tér és idő, a teremtett világ egésze is csak így válhat otthonunkká.

E határkeresés lélektani és ismeretelméleti alapjellege csak a kritikus normahasználat tüzetesebb vizsgálatából derülhet ki, annyi azonban előrebecsátandó, hogy Aranynál másfélre számíthatunk, mint egyik-másik kritikustársánál. Nála nem arról van szó, hogy egy klasszicizáló érzékelésmód révén *eleve* határok által felosztottnak látta a világot, s ezért hasonlóképpen tiszta tagozódást követelt volna meg a betűk világában. Szórványosan elejtett megjegyzéseiből ugyan még arra a legtöbbjüket nyugtalanító sejtelmekre következtethetünk, miszerint a határok tiszteletben tartása nélkül elszabadulhatnak a dolgok, helykijelölés és körülhatárolás nélkül fejünkre nőhetnek, s az így kitörő fékezhetetlen anarchia elsöpörheti az embert. Azonban talán agnosztikus pillanatai jóvoltából, talán egyéb indítékokból is, mindenesetre ő nem úgy érezte, hogy a dolgok egyszer s mindenkorra felosztott rendje, bármiről legyen is szó, egyértelműen kínálna magát, s nekünk csak felismernünk és elfogadnunk kellene annak eredendő, nyilvánvaló és egyetemes érvényű határait. Alapélményében vélhetően nem a határok létének, hanem a határok szükségességének érzete vitte a vezérszólamot. Egészítsük ki, sőt fordítsuk meg a német szellemtörténet egykori tételét: a klasszicizáló alkat (aminek Aranyé csak részben nevezhető) nem okvetlenül azért fogadja el a véges határokat, mert szeret köztük lenni, hanem mert nélkülük talán veszélyben érezné magát. Szüksége van biztos határookra, hogy ő kerekedhessen fölül az életen, ne pedig fordítva: ennek szellemében követeli meg az irodalmi mű szerzőjétől és kritikustól a körülhatárolást, mely mindent helyhez köt, a mérték megszabását, mely kordában tart, a rend kialakítását, mely biztosítja az uralmat.

### Szorongás és határkeresés: a korabeli kritika szemléletformáló létélménye

Szorongás, veszélyérzet, fenyegetettség: a szabadságharc és kiegyezés közti kritika alaphangulatát egyénenként változó módon és mértékben, de ez a közös létélmény táplálja, legáltalánosabb indítékát adván a határok keresésének. Szorongásunkban fogódzóért tapogatunk. Bármennyire sokféle szövegösszefüggésből ragadjuk ki az erre utaló korabeli megnyilatkozásokat, egységbe foglalja őket magától értetődőnek tekintett gondolati előfeltevésük, olykor fogalmi kifejtést nem is kívánó érzelmi állásfoglalásuk: azért kell elhatárolásokkal rendet vinni a dolgokba, bármik legyenek is azok, mert eredendő mivoltukban van valami aggasztó hajlam az elszabadulásra, magukra hagyatva kaotikussá és kezelhetetlenné válnának, aminél még a viszonylagos érvényű, átmenetileg alkalmazott, sőt tudottan hibás mérték rendteremtő hatása is csak jobb lehet. Nagy állambölcseleti műve bevezetésében (A XIX. SZÁZAD URALKODÓ ESZMÉINEK BEFOLYÁSA AZ ÁLLADALOMRA, 1851) Eötvös egyetemes tételnek szánta, hogy „*téves*

*elv is jobb, mint semmi elv, s a leghibásabb rend elsőséget érdemel a teljes rendhiány felett*”. Ez a jellegzetes rangsorolás itt közvetlenül az államszervezésre vonatkozik, de érvényét ekkoriban szerették kiterjeszteni, úgyszólván mindenre, egy axiómaként elfogadott, mondhatni vérré vált rendpártiság jegyében. Kormányzat és irodalomkritika (ekkor már régóta hangoztatott) analógiája hasonló fontossági sorrendhez vezetett. „*A legrosszabb kormány is jobb, mint az anarchia – fejtegette a kor nagy kritikaelméleti vitájában Gyulai Pál (1861) –, a legrosszabb kritika is jobb, ha elve van és mértéket tart, mint bármi más, mely elvtelen és következtellen mértékű.*” Nagyon erősnek kellett lennie e meggyőződésnek, a rendezettség mindenfölötti vágyának, ha még az idegen önkényuralmi rend viszonyai közt sem húzódtott vissza a kimondhatatlan, éppen nem időszerű vagy egyenesen szégyellni való érzelmek rejtekébe.

Egyes kritikusokban azért lehetett olyan erős a rend kívánása, mert emberléptékű földi tárgyakra irányulván is megőrzött valamit abból a kozmikus szorongásból, amely öntudatlanul táplálta. Üdvösek a határok, hallhatjuk ki Arany értekezéseinek és bírálatainak önkéntelen hangsúlyaiból, mert a formákra tagolás valahogy élet veszi a háttérben univerzum riasztó idegenségének. Amikor megdicséri Zrínyi eposzának plasztikus ábrázolásmódját, melynek jóvoltából „*minden oly határozottan, oly világosan terem képzeletünk elé*”, akkor az olvasóra gyakorolt hatásról olyasmit mond, amit közvetlen jelentésénél valószínűleg mélyebb és átfogóbb értelemben is komolyan vehetünk: „*otthonossá leszünk a térben*”. Ilyesféle igénytelen megjegyzéseit azért is merhetjük közvetett lélektani tünetként értelmezni, mert amikor ő kritikusként a határok és körvonalak hiányában (kivételesen) nem a költői közlés teljes kudarcát látja, hanem jelentést tulajdonít neki, akkor az kísértetiesen emlékeztet Pascal egykori dermesztő térélményére. Hebbel műeposzának hangneme úgy szárnyal föl szerinte, hogy „*ama ködös régiókba téved, hol összefoly előttünk minden tárgy, elmosódnak a körvonalak, s a színtelen felhők kárpitja mögött szent borzadállyal sejtjük az űrnek végtelenségét*”. A művészet túlzásainak elszabadulását Arany már a szabadságharc előtt olyan metaforával ítélte el, mely hasonló megjegyzéseinek fényében ugyancsak túlmutatni látszik szűkebb jelentésén, talán öntudatlanul valami mélyebb szorongásra utalva: azért kell ekkor „*klasszikai egyszerű szépségekre törekedni: nehogy elsodorja az embert a dagálytenger*”.

Hasonló érzelmi mellékszöngéket hallhatunk ki Erdélyi János művészetelméleti és kritikai fejtegetéseiből: a művészet mintha gátat vetne a külvilág elnyeléssel fenyegető áradatának, s a szellemi otthon biztos szigetét ígérné a végtelen anyagiság hullámverésében. Elmélete szerint a költészetben nélkülözhetetlen „*az egyéniségnek a körötte levő sokféleségen, a szabad személyiségnek a kultúrgyak megrohanásán felülkerekedése*”; a művészet az ember számára „*belső szükség, melynél fogva mintegy magához szelidíteni, magának honossá kényszerül alakítani lelkünk a körülfogó tárgyi világot*”. Kritikusai gyakorlatát ugyanez a szellem hatja át; ezért is kifogásolta, hogy a magyar költők nem tudnak többé úrrá lenni tárgyaikon, sőt elfogadják az utánzás elvét, amely eleve megfosztja őket a tárgyakon való felülkerekedés jogától. Alighanem ugyanezért érezte szükségyszerűnek, hogy a tájjellegű „*daltárgyakat*” gyűjtő Thaly Kálmán verseskötetei önmisméltók és mégis hiányosak: „*a tárgyi világnak az a makacssága van, hogy soha sem végződik be, ha nincs elé határ vetve a feldolgozó szellem által*”, enélkül a témák ömlesztett halmazzá nővén „*fejére szaporodnak*” a költőnek, mignem belezavarodik a „*helyszerűbe mint kelmebe*”, és elvész a részletekben. Ugyanígy hivatása szerinte a művésznek, hogy gátat vessen saját benső élményvilágának pusztítással fenyegető erői elé: uralma alá kell hajtania őket, s a meghasonlástól és kétségbeeséstől eljutnia a harmóniáig és megnyugvásig. Egyik legjel-

legzetesebb korabeli meggyőződése volt a kritikának, vajmi ritkán vitatott közmegegyezésként, hogy a jó művészet kifelé és befelé egyaránt *domesztikál*.

A határok tisztázásával és tiszteletben tartásával e közmegegyezés értelmében nemcsak kezelhetővé tagoljuk a világ elszabadulni kész végtelenjét: az emberi mű jobbá tételét is csak így remélhetjük. A korszak kritikusainak megfogalmazást alig kívánó, közérzetükben hordott sejtelme szerint a veszélyeztetettségben súlyosbítja az ember helyzetét önnön gyarlósága is: erői végesek, mégpedig értelmi, erkölcsi és esztétikai teljesítményben egyaránt. Az értelmi korlátozottság tudatát a világ kifürkészhetlenségének föl-fölrémlő érzete sugallta, e szinte ösztönös agnoszticizmus (Arany János mellett) leginkább Kemény Zsigmondot kisértette. *„Az arasznyi élet oly keskeny, oly szűk, hogy az emberek, kik ösvényein tolonganak, jóformán magokra és a tárgyakra sem ismerhetnek. Bizonyos kábulattal a változó benyomások miatt, bizonyos optikai csalódással, melyet a láthatár fénye és köde vet a szem elébe, hirtelen bevégezzük pályánkat anélkül, hogy számolhatnánk felőle.”* ÉLET ÉS IRODALOM című nagy tanulmányában olvashatjuk e rezignált fájdalom létertelmezést, mely nemcsak ismeretelméleti állásfoglalás: időnk, érzékeink és értelmünk korlátaiból végül alighanem erkölcsi esendőségünkre következett. Az ember erkölcsi gyöngeségével és bűnbeesésének problémáival a kor szinte mindegyik jelentős kritikususa tusakodott. Esztétikai alkotóerőnk fogyatkozásaiból hivatásuk méltóságát igazolhatták: ha az ember műve valamennyire mindig tökéletlen, akkor rászorul a kritika határkijelölő segítségére. Az isteni teremtés analógiájára elképzelt romantikus alkotásfilozófiát s vele a zsenikultust, valamint öntörvényű remekművek megmagyarázhatatlan tökélyének révült hozsannázását a századközépi magyar kritika következetesen elhárította, s ha kellett, heves polémiákat folytatott minden olyan felfogás ellen, amely a művet kivonta volna a bírálat hatásköréből.

Érvelésük e polémiákban bámulatosan egybehangzó: mintha egymás gondolatait fogalmaznák újra, ugyanaz a motívum bukkan fel a különböző korú, vérmérsékletű és mentalitású kritikusoknál. Demitizáló szemlélettel vizsgálta az irodalmat még az olyan irodalomtörténész is, mint Toldy Ferenc, aki pedig ifjúkorában a magyar romantikus költészet pezsdítő levegőjét szivta magába, és haláláig nagy tisztelője maradt Vörösmarty művészetének. Az emberi szellem „elvontan” valóban csodálatra méltó, ismerte el Kazinczyval vitázva már 1833-ban, de egy-egy hús-vér személyben megtestesülve többé nem lehet határtalan: *„az anyag salakjaival testvéresülve és súlyaitól korlátozva szabad röptében, gyarló leszen, hibázható és tökéletlen”,* következésképpen az ember művét szerinte sohasem tekinthetjük kritikán felülinek, s egyetlen szerzőről sem állíthatjuk, hogy *„minden teremtett elménél”* nagyobb, mert az bálványimádás volna. *„Valamint pedig ily istenlést, úgy oly enthusiasmus kifejezéseit is, melyek Homérrt vagy Shakspeart, Goethét vagy Byront másatlan elmének mondanák, a kritika birodalmából kügázítok.”* Arany János KISEBB KÖLTEMÉNYEI-nek megjelenésekor Greguss Ágost kelt ki szenvedélyesen a bálványimádás ellen, amelyre szerinte a magyar nemzet mindig hajlamos volt. Vörösmarty, majd Petőfi bálványozása után most Arany kerülne sorra, figyelmeztet Greguss 1856-ban a *Pesti Napló* hasábjain, amit meg kell akadályozni, mert *„a higgadt vizsgálat és ítélet folytán elismert tekintélyt is nem vak hódolás, de csak ésszerű tisztelet illeti”.* Shakespeare-ről szóló előadásaiban, majd SHAKSPERE PÁLYÁJA című monográfiájában (1880) világi perspektívába állító elemzéssel, történelmi környezetében vizsgálja a kultusz tárgyát. Szintén a Shakespeare-kultusz jelenségei szolgáltattak alkalmat Gyulai Pálnak, hogy kifejtse meggyőződését az emberi erő mindenkori viszonylagosságáról. Nincs költő, aki csupa remekművet tudna alkotni, s ne hozna létre másod- vagy har-

madrangú műveket is, szögezte le 1865-ben, hiszen a zseni is ki van téve a körülmények viszontagságainak, s ereje ugyanúgy gyöngeséggel vagy egyoldalúsággal társul, mint bárki másé. *„Az abszolút tökély a művészetben is csak eszmény marad; mint az erkölcsi világban; csak emberi tökélyről lehet szó, s ez nem egyéb, mint a jó tulajdonok nagyobb száma és ereje.”* A halandó esztétikai és erkölcsi teljesítményének szükségszerű fogyatékoságát e kritikusok nem mindig tárgyalják ennyire együtt, de egyiket sem tévesztik szem elől. A zseni talán elboldogul kritikailag tisztázott elvek nélkül, bár sokszor az ő műve is megsínyli a hiányukat, hangoztatta nemegyszer Arany János, azonban mi, az esendő többség (magát előzőkeny tapintattal mindig beleértette az utóbbi közösségbe) rájuk vagyunk utalva; ami meg a feddhetetlen erkölcsi tökéletességet illeti, ugyanolyan bizalmatlan volt megvalósíthatóságával szemben, mint Gyulai, s még epikus hősökben sem tudta hitelesként elfogadni, akár Tasso, akár a neki egyébként oly kedves Vergilius művében léptek is elé. Az emberi lény mindegyikük szerint eleve annyira véges és korlátozott, hogy a költőknek az alkotás érdekében tisztázniuk kell az üdvös határokat.

Tisztázniuk, majd elfogadniuk, ami pedig kritikusaink szerint sem könnyű; a határok valamit befoglalnak és valamit kirekesztenek, s az utóbbi sokszor gyötrelmes lemondást követel. Az egyénnek mégis vállalnia kell az önkorlátozást: ez a meggyőződés a korabeli kritikát minden ízében átjárta, sőt Gyulai Pál írásaiban egész a századfordulóig érezte hatását. Felkavaró a szó, *„önmegalázódás”*, amelybe eszményét Gyulai belesűrítette. *„Meg vagyok győződve arról, mit a legnagyobb költők és műbölcsek hirdetnek, hogy a költészet nem dissonantia, hanem összhang”*, vallotta 1855-ben, s az összhang forrásai közül első helyen említendő *„az önmegalázódás, melynél fogva az egyén nem tekintheti magát a világegyetem központjává, s egyéni fájdalmait, meghúszult vágyait, reményeit nem állíthatja az általános kényszerűség ellenébe”*. A kritikus itt világegyetemről és általános kényszerűségről, másutt világrendről vagy erkölcsi világrendről beszél, de minden esetben az egyén kötelessége, hogy hozzátörje magát valami átfogó rendhez, s ugyancsak az ő felelőssége, hogy sikerül-e ezáltal megteremteni a harmóniát. Az önmegalázódás eszményéből követelmény lesz, az érték kritériuma, egyszerre erkölcsi és esztétikai normák közös alapja, melyet bő negyedszázad múltán (1883) még mindig érintetlenül viszontlátunk Arany Jánosról szóló emlékbeszédében. Elismerően emeli ki, hogy Arany költészetének lényege *„küzdelem az emberi élet nyomorúságai, a pessimismus, a kétségbeesés ellen”*, mégpedig a szeretet jegyében s a vallásból és a filozófiából merítve erőt, mignem a költő *„összhangra törekvő lelke”* legyőzi fájdalmait, s emelkedett *„nyugpontot”* találva, megszenvedett igazságaként *„hirdeti, hogy nem az egyes a teremtés központja, hanem az emberiség; Isten egészben munkál, az egészre fordít gondot”*. Van ugyan különbség e két szöveg fogalmazásmódjában, hiszen az előbbinek sztoikus képzeteit az utóbbinak gondviselés-hitre utaló szókincse váltja fel (vagy legalábbis egészíti ki); a hasonlóság s ezáltal a gondolati folyamatosság mégis jól kivehető: az egyénnek be kell látnia és el kell fogadnia helyzeté határait, mert nem ő a központ, nem ő érte van minden, s önkorlátozás nélkül nem juthat el a harmóniáig. Ezzel összefügg Gyulai szemléletének az a másik maradandó sajátossága, hogy az ő szemében a világrenddel való szembefordulás könnyebb útnak, a gyöngeség jelének, olykor egyenesen jellemhibának számít, a zokszó nélküli túrést ellenben mindig nagyra értékeli. A századfordulón irt emlékbeszédeiben azokat a kortársait állítja példaképpül az olvasó elé, akik helyükön maradtak, uralkodtak szenvedélyeiken, némán elviselték a sorscsapásokat, és minden viszontagság közepette rendíthetetlenül kitartottak. Az egyéni lázongást annyira meg-

vetette, hogy amikor (egyetlenegyszer) átkozódó hangot ütött meg költészetében, a kis verset nem publikálta, mindvégig jegyzetkönyvébe zárva őrizte, noha kiadott művei közt kevés akad, mely lélektani kibontakozásával oly jellemző volna az ő fegyelmezett lényére, s végkicsengése nem sérti az önmegalázódás ethoszát. *„Mért lángolsz szívadás gyűlöletben, / Ajkamon miért e szörnyű átok, / Mért lőn az ég oly sötét fölöttem, / Hogy egy halvány csillagot se látok, / Csillapulj le szívem lázadt vére, / Minden kincséd örvényekre jut, / A gyűlölet sötét bűnök bére / S átkozódn minden gyáva tud.”*

Annak az alapvető meggyőződésnek, hogy az ember önkorlátozásra szorul, egész sor következménye lesz a korabeli kritikusok művészetfelfogásában, értékrendjében és normahasználatában. A horatiusi tanácsot, miszerint a költő válasszon erejéhez mért tárgyat és feladatot, nemcsak eredeti (poétikai) értelmében, mint a szép nyelvi megformálás és világos szerkezet biztosítékát tartották megszívlelendőnek, hanem lélektani és világnézeti normaként egyaránt: a költő olyan lelkiállapotban fogjon tollat, amelyben van elég ereje világnézeti megnyugtató módon úrrá lenni normasértő élményén. Gyulai habozás nélkül ki meri jelenteni, hogy Petőfi jobban tette volna, ha világfájdalmas versei megírása helyett sétálni megy vagy kialussza magát, ugyanis ilyen élmények legfőbb drámai monológban vagy más tárgyias műfajban fogalmazódhatnak meg, alanyi költeményben semmiképpen. (A személyiség lázadó erői csak álarcban juthattak szóhoz: szereplírai monológok, elrettentő megvilágításba állított eposzi figurák, drámafordítások közvetlenül nem vállalható alakjai szolgálhattak az áttételes önkifejezés eszközeként.) Más kritikusok, mint Erdélyi, vagy különösen Arany, nem zárják ki a világrend ellen lázadó indulatot az alanyi költészet elfogadható motívumai közül, de a költőnek szerintük is fel kell vennie a harcot az efféle élménnyel, s ha nem sikerül legyőznie, műve többnyire kárát látja. A mű lehetőleg ne feszegetsen olyan egyéni vagy társadalmi problémát, amelyet nem tud megnyugtatóan elrendezni; e szabály alól még Arany szerint is legfőbb az irányregény kivétel, ezt a műfajt azonban a korabeli kritika fenntartásokkal kezelte, és legjobb darabjait is kétes értékűnek tartotta. Társadalmi igazságtalanságot, netán az osztályok egyenlőtlenségéből származó szenvedést csak akkor tárgyaljon a művészet, ha megoldást is tud kínálni (anélkül, hogy a rend felforgatására bujtogatna), eszményt lehetőleg csak akkor vonjon kétségbe, ha helyette meggyőzőbbet tud ajánlani. Gyulai ennek szellemében nehezményezte, hogy Kemény a regényeiben ledöntött eszmények helyébe nem állít semmi pozitívát, s megmarad az értelem emésztő szkepszisénel. Ilyen kritikai tilalomfák jelzik annak a tartománynak a határát, ahová a művészet már nem léphet be a győzelem reményével. Márpedig alulmaradni nem szabad.

Az így önkorlátozásra utalt ember nem hiheti, hogy a művészetben (vagy azon kívül) merőben újat kezdhet, azaz módjában állna teljesen önállóan és önállótan teremteni. A határolt emberkép másik művészetelméleti vonzata tehát az a meggyőződés, hogy egyén és hagyomány egymás létfeltételei, s az alkotóerő kibontakozásához történeti érzék szükséges, mellyel az elődök által meghatározott hagyomány elsajátítható és továbbfejleszhető. Egyáltalán: az alkotásnak az *adott* számbavételével kell kezdődnie, majd a benne szunnyadó lehetőségek felismerésével és kibontásával folytatódnia. Századközépi kritikusaink közül leginkább Arany hirdette, hogy mennyire serkenti a fiatal művészi képességek fejlődését a tanulmányozható remekművekben gazdag kulturális környezet, hogy egy-egy költő vagy író milyen sokat köszönhet elődeinek és kortársainak, s hogy az eredetiség legfőbb viszonylagos lehet, hiszen a legnagyobbak műveiben is gyakori az átvétel, sőt ez nem is lehet másként. Nem az

számít, honnan vette a költő toposzát, hiszen valahonnan neki is, elődjének is vennie kellett, állítja kimondva-kimondatlanul a jellegzetes korabeli érvelés, hanem hogy mivel fejlesztette tovább, milyen sikerrel alakította át új mű céljaira, s mennyire szerves, indokolt és ökonomikus a kompozíció, amelybe beleillesztette az áthasonított motívumot. Más az epigonizmuson túl nem jutó utánzás, fejtegetik, s más az utalás, rájátszás, átlényegítés; más a lelketlen Petőfi-epigonok százalmas fércelménye, s más egy Vergilius, Tasso vagy Zrínyi hagyományalakító mesterműve. Mi több, a nép költői érzékét nagyra becsülő Arany túljut a feltevésen, miszerint a legnagyobbak művein csupán rontani tudna az utólagos szájhagyomány: az efféle közösségi továbbmunkálás jótékony nyomot is hagyhat rajtuk, lecsiszolhatja róluk a pusztán egyedít, s egyetemesebb értékűvé javíthatja őket. *„Ki merné eldönteni, vajjon az az ILIÁSZ volt-e tökélyesebb, melyet a maeoni vak koldus onajkülág zengett phorminx-án, vagy az, melyet néhány századdal később, neve alatt összegyűjtöttek?”* Ebből a szempontból is sokatmondóak Arany elszört megjegyzései az „eposzi hitel” fontosságáról, azaz költőileg továbbképezhető történeti vagy mondai anyag szükségességéről. Bár önbizalma gyengébb pillanataiban úgy érzi, hogy saját fantáziájának és leleményességének korlátai miatt szorul írott vagy (legalább) iratlan hagyomány támaszára, szinte mindig kiderül, hogy többről van szó, mint költői alkata egyedi igényéről. Szerinte ugyanis mondakört vagy mitológiát „csinálni nem lehet, ez csinálódik”; epikus építkezéshez ezért is kell neki „tégla” és „mész”, azaz a múltból öröklött, összeilleszthető és továbbépíthető mondai töredékek anyaga. Községi emlékezet és egyéni fantázia egymásra vannak utalva. De nemcsak itt: Arany kultúrafelfogása holtak és élők nagy közösségére számít. Részt kell vennünk, résznek tekintvén magunkat, más részeket kiegészítendő. A kultúrában eszerint senki sem önellátó: együtt juthatunk valamire.

### **„Mondani éppen azt” és „üvegiszván kifejezve”: a jelentés megkötésének normája**

A klasszicizáló érzelésmód jellemzői kiütököznek azokon az Arany János kritikáiban és leveleiben elszört, de összefüggő, sőt rendszerbe illeszkedő megjegyzéseken, amelyek a költői nyelvhasználatra vonatkozó normáit rejtik. A költői nyelv ezek szerint a közlés eszköze, mely akkor látja el jól feladatát, ha az olvasó pontosan azt az üzenetet kapja meg általa, amelyet a szerző feladni szándékozott. Ehhez képest többé-kevésbé mindig kudarcnak számít, ha a kiolvasható jelentés eltér a szerzői szándéktól, vagy azt elégtelenül körvonalazza, célja iránt kétségben hagy, önállósul és elszabadulással fenyeget. Ami egy cél eszköze, ami egy meghatározott feladat ellátásával van megbízva, annak értékét azután e hivatás betöltésének mértéke szerint lehet és kell megítélni, s bármire képes még ezen kívül, az legjobb esetben járulékosnak, de inkább szükségtelennek, sőt károsnak minősül. Arany azért szorgalmazza a klasszikusok tanulmányozását, hogy a magyar szerzők elsajátítsák belőlük a célirányos költői nyelvhasználatot. *„Mondani éppen azt, a mi kell, nem többet, nem kevesebbet.”* Fogantatásának pillanatában a majdani költemény még nem rendelkezik kifejlett eszmével, ismeri el Arany 1860-ban, s az első homályos érzelmi, ritmikai vagy képi csiráról később maga a költő sem tud számot adni, további kifejlését azonban figyelemmel kísérheti, sőt szabályozhatja, úgyhogy végül az elkészült műnek már annyira helyt kell állnia a szerzőért, hogy annak utólagos magyarázatát is fölöslegessé tegye. Jó esetben az utólagos

szándéknyilatkozat semmit sem adhat hozzá a műhöz, s eltérő értelmezéseknek sem maradhat helyük: „mert ha a költő azt, mi lelkében történt, nem fejezi ki úgy, hogy semmi kétségnél, eltérő magyarázatnak helye ne lehessen, hanem minden (hozzáértő) olvasójában ugyanazon érzélem képét támassza – ha, mondom, a költő nem tudta magát így fejezni ki, jele, hogy költeménye el van hibázva”. Kritikatörténeti tapasztalataink, sőt elemi hermeneutikai ismereteink fényében ez a meghatározás persze képtelenül magasra teszi a mércét, hiszen e követelmény alapján alighanem a világirodalom minden eddigi alkotása „el van hibázva”: valószínűleg egyetlen szerzőnek sem sikerült még (nem is sikerülhet) minden olvasóban szakasztott ugyanazt az érzelmet felkeltenie, s ezzel kizárnia az eltérő magyarázatokat akár csak a (bajosán definiálható) „hozzáértő” olvasók körén belül. Ha a klasszicizáló érzelésmód megnyilvánulásaira vagyunk kíváncsiak, akkor Arany ehhez hasonló gondolataiban a jelentés megkötésének, határok közt tartásának, kiszámítható pályán vezérlésének vágyára kell felfigyelnünk. A szerzői szándékhoz kötéssel és az egyértelműsítéssel a kritikus annyira meghatározatná a költői jelentést (jelentésen itt, Arany szellemében, nemcsak pusztán fogalmi jelentést értünk, hanem benyomást, érzelmet, lelki történést is), hogy az már, ha sikerülhetne, nem is területi körülhatárolás, vagyis határok közé szorítás volna, hanem határvonalon tartás, sőt határpontba rögzítés.

A költői jelentés elszabadulását megelőzendő, Arany olyan aszketikus feladatvégzésre szorítaná a nyelvet, amelynek az már csak a többértelműséget képző eszközei miatt sem tudhat megfelelni. A norma teljesíthetetlen: a kritikus még a metaforától is elvárná a szándékolt jelentés pontos célba juttatását. „A költő, nemcsak hosszabb leírásaiban, de metaphorában is úgy vessen oda egy-két jellemző vonást – tanácsolja egy bírálatában –, hogy abból a képzelet meg tudja teremteni éppen azt, a mi a költő lelkében meg vala teremve; egy körülbelül, vaktába felkapott phrasis mindent elront.” Az olvasói képzeletnek tehát szerepe is marad szerepe a befogadás folyamatában, e szerepnek azonban a költeményre bízott szerzői tartalmak utánképzésére kell szorítkoznia, akár fogalmi, akár képi jelentésről van szó. A szerzőnek kell gondoskodnia mindenről, ami a hiteles jelentésátvitelt elősegíti, sőt biztosítja. A költői mesterségtudásra éppen annak érdekében esik itt oly nagy hangsúly, hogy a mű megírásától befogadásáig minden csakugyan úgy történjék, ahogy a szerző kívánta és tudatos számítással eltervezte (nem pedig „vaktába” odavetve). Bizony kiábrándító, írja ugyanebben a kritikájában Arany, ha a művészt saját eszközei gátolják, s mivel „a költő ecsetje, vésűje a nyelv: bosszant, ha nem úgy fog, mint ő akarja”. Az eszközök mesteri használata e művészetfelfogás szerint korántsem másodrendű kívánalom, sőt a költészet lényegadó kritériumának számít. Érzése nemcsak költőnek lehet, magyarázza egy önjelölt poétának Arany egyik levelében (1865), „ő csak abban különbözik más emberektől, hogy érzelmeit »a szép« formáiban és oly hatályosan bírja kifejezni, hogy az olvasókban is hasonlókat gerjeszthet”, s éppen ennek sikere avathatja költővé, hiszen az olvasó azt várja, hogy a költemény benne „valamely határozott érzést, hangulatot gerjeszsen”, másként közönyösen félretolja. Az egész olvasóközönségnek tulajdonítva látjuk itt viszont a kritikus saját klasszicizáló normáját, melyet egyéb idézeteink egybehangzón megerősítenek: a műnek a szerző határozott érzését kellene módosítatlanul felkeltenie az olvasóban. Eszerint minden legyen uralt, rögzített, szabályozott, töltsse be rendeltetését.

Mivel a költői nyelv itt nem önmagáért létezik, hanem alárendelt eszköze, hordozója és közlekedőedénye a szerzőtől az olvasóhoz eljuttatandó tartalmaknak, vagyis a pontos jelentésátvitelt kell szolgálnia, nem meglepő, hogy Arany mennél világosabb,



szabatosabb, kiismerhetőbb nyelvet szorgalmaz. Versrészletekhez fűzött kisebb-nagyobb megrovó kommentárjaiból kitűnik, mennyire idegenkedett az értelmileg nem ellenőrizhető, tárgyatlan sejtelmek kódéba csábító vagy túlzott nyelvi újítással megformált kifejezésmódtól. Kritikusként változatlan meggyőződéssel tanít ugyanarra a magasabb szinten, amire tanárként nagykőrösi diákjait ösztönözte, egyikük verspróbálkozását (1852) például így minősítve: „Szokni kell, hogy világosan fejezzük ki eszméinket: érthetetlen dagályban szépséget ne keressünk.” Amikor később Szász Gerő ODAHAZA című költeményében ilyen hasonlatra bukkan: „Sirva válok el, mint törzsétől a zöld ág”, siet hozzáfűzni, hogy „e sorban egy jól talált kép rejlik, de nincs üvegtisztán kifejezve”, ugyanis a leszakított zöld ágnak valójában a nedve csordul ki, azaz könnyezik, ezzel szemben „a sirva, mely inkább a hangra vonatkozik, nem tünteti a képet egész szabatosággal szemünk elé”. Mennyire jellemző rá ez az „üvegtisztán”! Kritikáiból számtalan hasonló példát idézhetnénk arra, hogy a költői nyelvhasználatról milyen nagyfokú szemléleti áttetszőséget, azonnal és maradéktalanul felfogható kifejezésmódot várt el, s milyen sokféle szempontból kellett szerinte a költői leleménynek kiállania az ellenőrzés próbáját. Normahasználatának állandó sajátossága, hogy a ráció kívánalmait eltökélten érvényesíti: a költészet logikája mindenkor köteles megfelelni, minden öntörvényűsége és szabadsága ellenére, a mindennapi gondolkodás alapszabályainak is, de legalábbis nem kerülhetnek ellentétbe egymással. Hibának tekinti, ha egy költeményt nem lehet úgy megmagyarázni, „hogy emberi józan értelem felfoghassa”, vagy ha a mű valamelyik részlete „oly nyakatekert, hogy igen nehéz belőle józan értelmet vajúni ki”. A költészet mámorának e józan értelmi ellenőrzése esetenként még a metaforákon is teljes valószerűséget kér számon, ma már szinte elképzelhetetlen precizitással. Amikor például Szász Károly, TRENCSENI CSÁK című költői beszélyében, Erzsébetet olyan liliumhoz hasonlítja, „melynek virulása nincsen, ha véresóvel öntözik tövét”, Arany kétségbe vonja a kép igazságát, mert eszébe jut, hogy a kertészek „csenevész fa tápszerűl marhavért ajánlanak”. Azaz hiába teremti meg a költő metaforája a maga belső logikáját, s hiába más az nyilvánvalóan, mint a hétköznapi valóság (amelyben amúgy sem a kertészek módszerét, hanem a szélhordta vörösös kőpor hullását nevezik véresónek), nem kaphat felmentést a higgadtan racionális és mindenre kiterjedő ellenőrzés alól. S ez még nem minden: a józan értelem egyetemesnek felfogott követelményein és a tapasztalati valóság tárgyszerűnek tekintett viszonyain kívül a magyar nyelv sérthetetlen alapszerkezetének is mérsékelnie és szabályoznia kell a költői nyelvhasználatot. Arany irodalomtörténeti értekezéseiből, kritikáiból és szerkesztői üzeneteiből világosan kirajzolódik a határ, ameddig szerinte a költői nyelv elmehet újításaiban, s amelyen túl már semmilyen szabadság nem jogos. Annyira alárendelt, ellenőrzött és határok közt tartott költői nyelvhasználat az, amely Arany kritikusai ítéletei mögül eszményként kirajzolódik, hogy követelménynek rendkívül szigorú lesz, normának alighanem teljesíthetetlen.

A jelentés szerzői rögzítését eleve megghiúsítja ugyanis az irodalmi közlés hermeneutikai alaphelyzete, amelynek jelentéfszabadó hatásában maga Arany is aggodalommal ismerte fel az üzenet eltérítésének leleselkedő veszélyét. A szerzői szándék és a befogadói értelmezés közti senki földjén szakadék húzódik végig, mely fölött a szerző már nem, a befogadó még nem tudja a jelentést okvetlenül az eredeti irányban átsegíteni. A probléma szemléltetésére a HAMLET későbbi fordítója e drámából kölcsönöz analógiát: ahogy a dán királyfi unszolására Polonius tevének, menyétnek vagy cethalnak igyekszik látni a felhőt, úgy próbálja gyakran a jámbor versolvasó ugyanazt látni

a műben, amit a kapacitáló szerző „látni vél”, de hát ez korántsem mindig sikerül neki. A felhőnézés metaforája arra világít rá, hogy az irodalmi mű megértéséhez Arany nélkülözhetetlennek tartotta a befogadó hozzájárulását. Századunk befogadélméletei felől nézve meglepően modern, ahogy Arany a hermeneutikai alaphelyzetet felfogja, láthatólag már számolván azzal, hogy amit tárgynak látunk, azt mi tárgyiasítottuk: „Minden egyes néző saját magából tesz hozzá egy darab phantasiát, míg az úr betelik, az alak kidomborúl, s a kép, egy percig legalább, késik visszafolyni az eredeti semmiségbe.” Másutt azt fejtegeti, milyen könnyen csalódik a szerző, amikor abban bízik, hogy művéből a lelkeben élő képet majd ugyanúgy fogja föl az olvasó is, az ilyen átvitel nem lehetetlen, ha a szerző alkotás közben számol a befogadó nézőpontjával, ám „hogy ez történjék, a költő részéről nagy művészetre van szükség, melyben az okos kiszámítás, a magát, tárgyilag, olvasói helyzetébe áttevés nem csekélyebb szerepet játszik, mint maga a költés, a phantasia”. A felhőnézés analógiája azonban akarva-akaratlan azt sugallja, hogy az elkészült mű tárgy-szerűsége átmeneti és ingatag: a szerző soha nem tudhatja teljesen körülhatárolni s ezzel véglegesen lezárni a szándékolt jelentést. Igaz ugyan, hogy a felhőjáték illékony-sága Arany gondolatmenete szerint elsősorban a rossz (ködös, szétfolyó, határozatlan) művekre jellemző, s a HAMLET-beli jelenet analógiáját ő egy eleve kudarcra ítélt költői törekvés elítélésére használta fel (aki „az eszmét test nélkül akarná érzékeink elé állítani, az felhő után kapdos, de nem költő”), ám azért egy-egy óvatlan pillanatban valószínűleg nem tudta elhessegetni annak gyanúját, hogy a mű mint bemutatott tárgy részben *mindig* az értelmezői alakítás pillanatnyi és valamennyire a legjobb esetben is önkényes eredménye, s a folytonosan változó felhőfoszlányok világában biztos és végleges határookra vágyani hiú ábránd.

A gyakorló kritikus persze vizsgálódhatott azzal, hogy ebben is vannak fokozatok. Arany finom árnyalatok egész sorát különbözteti meg a tagolt formatejlesség mintapéldányai és az alaktalanul elmosódott művek között. Jóllehet a befogadói hozzájárulást nem mindig hibáztatja, sőt elítéli azokat a szerzői megoldásokat (a túlzott didaxisztól a tipográfiai kiemelésig), amelyek mindenáron ki akarnák zárni az olvasó aktív részvételét, azért az ő klasszicizáló normahasználata mindig nagyobb eréllyel száll szembe a „tárgyi” és „alaki” „határozatlanság” példáival, mint a másik véglethez közelítő túlzott zárttság eseteivel. Szemlélete e vonatkozásban alig tér el Erdélyiétől, a kis különbség azonban sokatmondó. Egyes kiragadott ítéleteiket összehasonlítva azt hihetnénk, kritikusai értékrendjük ebből a szempontból egyforma, hiszen például az 1850-es és 1860-as évek fordulóján Erdélyi ugyanúgy helyteleníti a magyar lírában „a mai elszétfolyó divat” jelenségeit, ahogy Arany idegenkedik, valahányszor „tárgy és alak nélküli szétfolyást” vagy „homályos szétolvadást” észlel. Kritikusai munkásságuk egészének összevetéséből azonban minduntalan kiderül, hogy Arany inkább arra érzékeny, s azt bírálja élesebben, ha a költői kép vagy leírás *nem eléggé* plasztikus, Erdélyi ellenben ennél is kevésbé tűri, ha *túl*ságosan az, s nem hagy semmit a képzeletre. „Az a kicsinyes leírás [...] úgy szórja a hozminden körülményt a zivatarnál, hogy képzeletünknek alig marad valami többé, amit saját szímeivel tetszése szerint szépítsen föl”, írja Erdélyi már az 1840-es évek közepén Vörösmarty összegyűjtött műveinek megjelenésekor, „pedig egy jó költemény sohasem annyi által teszi a hatást lelkünkben, amennyi előttünk betűben áll, hanem inkább még azáltal, mi bennünk olvastára fölébred, s mit szükségkép odagondolunk, képzelünk.” Képzeletünk felgyújtására nem kell túl sok szó, teszi még hozzá, egy szikra elegendő, ám éppen abban rejlik a művészet titka, hogy miként lehet „bevetni e szikrát a kedélybe”. Elvben Arany is hangoztat ehhez hasonló, sőt mindez emlékeztet a kritikáiban sűrűn felbuk-

kanó *ökonómia* normájára, de míg ő ilyenkor a mű szerkezetének belső követelményeire szokott hivatkozni, Erdélyi befogadás-lélektani, sőt, ha úgy tetszik: hermeneutikai szempontokra apellál.

Szemléletük mindvégig lappangó különbsége nyílt ellentétként tör felszínre egy év-tizeddel később, amikor Erdélyi bírálatot ír Arany KISEBB KÖLTEMÉNYEI-nek két kötetéről. Itt már tételesen kifejti, s ezzel összhangban kritikai ítéletként is érvényesíti meggyőződését a befogadó jelentésgazdagító hozzájárulásáról s a túlzott zártásra törekvő költői megoldások szegényítő hatásáról. Szerinte „a poétai festés rendszeren a lélekben készül és megyen véghez [...] alakulása végetlen s annál mélyebb, szebb, minél szebb, mélyebb a lélek, mely felfogja”. Amikor Erdélyi láthatóan ennek jegyében ítél Arany egyik költeményének befejezéséről, a máskor tépelődve mérlegelő költő szokatlan eréllyel védelmezi a kárhozott helyet. „Igen ki van víve A TETÉLENI HALMON című költemény vége” – így a kritikus. „Semmi sem hagyatik fel lélekfestésnek, sejtésnek, háttérnek.” Válaszlevelében a költő leszögezi, hogy „nem volna hatalom”, mely rábírhathná a vers végének levágására, mert az ő lelke „csak így találja egésznek”. Arany kritikusként ugyanígy a mennél teljesebb lezárás híve; ezt szorgalmazó megjegyzései a mű legkisebb egységeitől az egész kompozícióig minden szintre vonatkoznak, a jelentés olyan körülhatárolására ösztönözvén, amelyet az olvasó (bármely műfajban) „nagy fáradság nélkül”, lehetőleg „önkénytelenül” felfoghat és megjegyezhet. Bár az irodalmi mű jelentésének mindkét kritikus szerint a szerző tudatos szándékához kell igazodnia, s az olvasói hozzájárulásnak is lehetőleg ezt kell érvényre juttatnia, a befogadó jelentésalakító szerepét Arany szükséges rossznak, Erdélyi lehetséges jónak tekinti. Mindez megerősíti a feltevést, amit Arany kritikáiban a tagolt „*idomteljesség*” normájának a művek minden szintjére kiterjesztett érvényesítése már önmagában is sugallna: az övéhez fogható mértékben klasszicizáló formaösztönnek és jelentéshatárolási igénynek sem Erdélyinél, sem más kritikustársuknál nem találni párját.

### „Csupán annyit a testből”: a képzelet megkötésének normája

Ahogy a költemény jelentését a költő szándékolt mondanivalójának, ugyanúgy kell itt meghatározni az alkotói képzelet munkáját és eredményét a költő szándéka szerint megtestesítendő eszmének Arany és Erdélyi szemléleti különbségei eltűnnek, amikor művészetfelfogásuk idevágó alaptételéhez érünk: a művésznek azt és annyit kell felidéznie a világ testéből, ami és amennyi elengedhetetlen az eszme, lélek vagy szellem érzékeltetésére. Ezért minősítik hibának mindazt, ami innen vagy túl van e szükséges és elégséges tartományon, s mint eloldódó testetlen eszménység lebeg, vagy mint átszellemítettlen öncélú anyagság súlyosodik. Klasszicizmusnak és romanticizmusnak, eszményi vagy egyéni elvű művészetnek meg kell egyezniük a földolokban, hangoztatja Arany, tudniillik „*mindkettő eszmét fejez ki, s mindkettő határozott alakban megtestesíti azt*”; az ókori görög irodalmat ennek jegyében csodálja, ugyanis sehol sem talált „*határozottabb kifejezést, szabatosb körvonalakat, domborúbb, teljesebb idomokat*”, azaz plasztikusabb megtestesítést. Egyik kritikájában a ballada műfaji sajátosságaként említi az ábrázolási elvet, miszerint „*csupán annyit a testből, mennyi a lélek feltűntetésére okvellen megkívántatik*”; egy másikban egyetemes érvényű szabályt, „*a költői festés axiómáját*” látja szinte szó szerint ugyanebben, csak (logikailag is) még erőteljesebb imperativusként megfogalmazva: „*csupán azt és annyit a testből, mennyi a lélek előtűntetésére szükséges!*”.

Ezzel összhangban ő gyakorló kritikusként aszerint minősíti a művészi képzelet munkáját, hogy az mennyire szemléletesen és sallangmentesen érzékelteti a lelket. Erdélyinél részben hasonló kritikusai ítéletek erednek szakasztott ugyanilyen művészetfelfogásból: a művészetnek szerinte az a feladata, hogy a látszatban kiemelje a lényegyet, külsővé tegye a belsőt, érzékelhető képes formában állítsa elének az eszmét vagy szellemet, s ne pusztán a külsőt utánozza, hanem „*azt a külsőből, ami lélekre mutat*”. A SZÉPÉSZETI ALAPVONALAK tanúsága szerint Erdélyi meg volt győződve arról, hogy a szép nem más, mint határozott alakkal bíró eszme. Gyakorló kritikusként a külsőnél megrekedő költőt (Tóth Endrét) arra figyelmezteti, hogy nem szabad a külsőt a képzelet túlzásaival „*mintegy még külsőbbé*” tenni, mert az még e felnagyítás nélkül is „*költőnek leginkább és csak annyiban igaz és szép, a mennyiben belsőre, azaz szellemvilágra viszonylik és mutat*”; versei közül azokat becsüli legtöbbszörre, amelyekben a költő sem önnön képzeletének, sem a külső természetnek nem engedett egyoldalúan teret, hanem a külső átszellemítésére szorítkozott. Ugyanez a közös művészetfelfogás, valamint a belőle származó közös, bár nem mindig egyformán alkalmazott kritikai norma tette lehetővé, hogy Arany és Erdélyi (ebben Gyulaival és másokkal szövetkezve) valóságos kritikai hadjáratot folytassanak a szabadságharc és kiegyezés közti magyar költészetben elterjedt ún. *kelmeiség* ellen, azaz bírálataikban közösen és következetesen gyomlálják a művekben elburjánzott öncélú és átszellemítetlen anyagi részleteket s a szűk körű és táj-jellegű helyi különösségek túltengő bemutatását. Itt is érvényesült a művészetfelfogásukból fakadó szabályzásra törekvés, mely minden egyedi esetben ugyanazon magasabb elvre hivatkozván se többet, se kevesebbet nem fogadott el egy gondosan meghatározott és körülhatárolt (mondhatni: definiált) optimumnál.

A klasszicizáló érzékelésmód rejtettebb sajátosságait a képzelethez való viszony dolgában is leginkább Arany kritikai normahasználatán tanulmányozhatjuk: olyan képzeletet vár el a művésztől, mely többféleképpen kötött, azaz a vezérlő szándéknak engedelmeskedik, ugyanakkor termékeivel megfelel a valóságosság normájának, egyszermind plasztikus és jól körvonalazott alakokat formál, amelletts bensőleg is következetes, tehát mindezek révén többszörösen védve van az elszabadulástól. A határtalanul teremtő képzelet romantikus eszméjében Arany láthatólag nem hisz; ennek lehetőségét elméletileg is kizárja, s valahányszor fölfedezni véli költői alkalmazásának kísérleteit, élesen bírálja őket. A romantika magabiztos költészetelmélete az isteni teremtés kicsinyített másának tekintette a művész alkotómunkáját, Arany azonban már nem merészkedett idáig, s e téren is inkább a földi lehetőségek korlátaira szeretett figyelmeztetni. Szerinte a semmiből teremtés túl van emberi lehetőségeink körén: „*kétségbe vonom, a legnagyobb elmék példáján, hogy a tehetség, emberi viszonyokat, tapasztalás segítségével nélkül, mintegy eleve (a priori), tetszés szerint kombinálni, bárkinek is nagy mértékben adatott volna*”. Szemben a romantikus teóriával, mely megkülönböztette a korlátlanul teremtő képzeletet az adott világ véges és rögzített alkotóelemeiből kombináló *fantáziától*, Arany csak az utóbbit ismeri el, s ezt nevezi képzeletnek. „*Ugyanis, a »teremtő képzelet«, mellyel dicsekszünk, igazán szólva, nem »teremt« – nem hoz elő új képzeteket a semmiből; hanem az észrevelt, megfigyelt régiékből rakja azokat össze: alkot.*” Alighanem még a tapasztalatok e másféle összerakásában sem tanácsos túlmerészkedni egy bizonyos határon: „*gyakorta megesik a romanticizmus képzelemcsigázóin*”, bélyegzi meg az efféle kísérleteket egyik tanulmányában, hogy „*szörnyeknek*” adnak létet, amint például „*a markából beszélő Rinaldo, a romanticizmus agyrémei közül való*”. A korabeli költészet másod- és harmadvonalának szerzőit a kritikus vagy folyóirat-szerkesztő Arany szívós pedagógiával igyek-

szik meggyőzni a visszafogott képzelődés üdvös mértéktartásáról. Egyiküket azért marasztalja el, mert versei arra a tévhitre vallanak, „*miszerint a költőnek teljesen ki kell rúgnia láb alól e földi világot, s röpülni a határozatlanba, a nemlétezőbe, s ott alkotni képzeletének soha szem-nemlátta föllegvárait*”; másikukról olyan összefoglaló értékelést ad, amelynek nem éppen leghizelgőbb része „*a csapongó képzelet, mely korlátról tudni sem akar, habár ez a művészet korlátja volna is*”; egy harmadikkal kapcsolatban a „*képtelen képzelet*” vétségéről írva tulajdonképpen valóságosság és belső következetesség fontosságára figyelmeztet. Mindehhez hozzátartozik a kritikáiban sűrűn felbukkanó követelmény: a képzelet szüleményei legyenek plasztikusak. Leíró költészetben „*szemléltető képet*” vár, az epikában „*domború, élő, mozgó alakokat*” kíván, s a csatajelenetek „*szemléletes tömbözésében*” leli kedvét, hogy csak párat említsünk idevágó követelményeiből. A képzeltet munkájának határt szab továbbá, hogy a plaszticitás normáját Arany az ökonómiaéval együtt is alkalmazza. S ahogy szerinte a jelentés megértésének a szerzői szándékhoz kell igazodnia, az olvasói képzeletnek is a költőt kell követnie, mégpedig lehetőleg könnyen; Arany helyteleníti, hogy Vida József egyik költeményének részletét „*nehéz utánképzelni*”, s ehhez hasonló vétségben más műveket is elmarasztal. Nála a képzelet minden, csak nem a korlátlan szabadság hona.

A klasszicizáló érzékelésmód kritikai megnyilvánulásaira alig lehet valami jellemzőbb, mint az a szinte ösztönös, nagyrészt alkati, talán érvet is csak utólag kereső idegenkedés, amellyel Arany a vakmerően elrugaszkodó képzelet meredek fölszárnyalását fogadja. Mintha az ismerős földi dolgok köréből túl magasra kitörni, a gravitáció teréből, egyáltalán a létező világ határai közül a bizonytalanság légritka birodalmába szökni egyszerre volna felelőtlen és veszélyes. Bármennyire elvágott innen sokszor maga is, akárhogy szeretett volna megkönnyebbülni igavonásnak érzett sorsa terhétől, s hiába tekintette azilumnak a művészetet, valamiféle gátlás végül szinte mindig megakadályozta abban, hogy engedje (amennyire lehetséges!) teljesen elszakadni a fantázia visszafogó kötelékeit. Már Németh László megfigyelte, hogy Arany költői képzelete csak az önfegyelem kihagyásának pillanataiban enged a szürrealista, racionálisan szinte követhetetlen képalkotás csábításainak. Ahogy a végtelen univerzum sejtelve kritikus munkája közben is elborzasztja, ugyanúgy készleten folyóirat-szerkesztőként is helyesbítő megjegyzésre a szerinte laikus gondolat, miszerint a költő szférája oly fenn kezdődne, ahol más ember életműködése már felmondja a szolgálatot. Egy lég-hajózásról szóló cikkben olvasván, hogy a költészet elragadtatva mutat fel a magasba, „*mint a dicsőség és fény honára*”, holott a tudományos vizsgálatok tapasztalatai szerint ott fenn „*a fej elkábul, a látás elhomályosodik, az öntudat lassanként elvész, s végre elalél az ember*”, nem állja meg, hogy csillag alatt hozzá ne fűzze: „*Többnyire a költő is így jár vele, ha test és lényeg nélkül phantomok szárnyán kapaszkodik az alaktalan űrbe.*” Feltűnő, hogy e meggyőződés Arany több írásában visszatér, legtisztábban a Fejes István vagy Bulcsú Károly verseiről szóló bírálatában, s talán ez szólal meg A SÁRKÁNY című tankölteményében is.

Mindebben sokféleképpen része lehet az ő egyéni alkatának. Fiatal korában festő, majd szobrász szeretett volna lenni (még a színészet előtt), szobrot később is faragott, az Akadémián kedvvel szólt hozzá egy-egy kispasztikai (emlékérem-készítési) és építészeti kérdéshez. Költészetében joggal fedeztek föl ezzel rokon vonásokat: a TOLDI „*tárgyal közvetítő*” kifejezésmódja valóban „*a szobrászi plasztikával párhuzamosítható, mely szintén magára hagyja a tárgyat nézőjével*” (Horváth János); a kései eposzokban, a BUDA HALÁLÁ-ban és főként a TOLDI SZERELMÉ-ben csakugyan „*a valóság apró, festői részletei-*

nek szinte testi kívánása diadalmaskodott [...] az anakronisztikus műfajon, [...] parádés restaurálással, a Kleinkunst ösztönével válva modernné” (Halász Gábor). Tegyük hozzá ragaszkodását az „epikai hitel”-hez, melyben a már adott hagyományra támaszkodó költő biztonságvágya is kifejeződik. Tudós irodalomtörténészként ugyanolyan jellemző rá sajátos irtózása a csapongó és megalapozatlan eszmefuttatásoktól, mint a konkrét adatok iránti fogékony vonzódása, mely hasonlít ahhoz, amit később T. S. Eliot „a sense of fact” („tényérzék”) névvel illetett, s a mindenkori kritikusok ritka, lassan bontakozó, de legfontosabb képességének tartott, sőt kifejelett változatában a civilizáció lehetséges csúcspontjaként ünnepelt. Közvetve, de ugyancsak ide tartozik a költészetét és kritikáit egyaránt átható múltszertetet, s vele az egyszer már megvalósultakat (legalábbis tényként) vállaló hűsége, illetve föl-föltörő szkepszise a még csak pusztá lehetőségként elképzelhető jövő iránt, legyen az a halál utánra ígért élet jövője vagy egyszerűen a holnap. Mindezek természetes velejárója, lélektanilag mindenképp logikusan, hogy kritikái a költői fantáziát belül marasztalnák az ismerős tárgyi világ határain.

A képzelet visszafogása mégis többről árulkodik, mintsem csupán alkati sajátságokat láthatnánk bennük, vagy merő fiziológiai tünetet, ahogy a jelentés megkötésének igyekezete, ez is tudatos, sőt mélyen átgondolt szemléletmódra enged következtetni. A képzeletfajták rangsorolásában is megnyilvánult klasszicizáló világnézet azonban Aranynál annyira sajátos, hogy nem hagyja magát egykönnyen beilleszteni a művészetelméletben ismeretes osztályok valamelyikébe. Nem jutnánk messzire a klasszicizmus egyes nyugati elméleteiben (T. E. Hulme vagy Wilhelm Worringer által) használt felosztással, miszerint az eleven élet gömbölyű formáival dolgozó vitális művészetben a természet iránti panteisztikus és harmonikus szeretet munkál, a geometrikus művészet viszont vagy egy önkényes, változékony és kiszámíthatatlan természettől való félelmet fejez ki (az ún. primitív népeknél), vagy (későbbi korokban) a természethez való viszony általánosabb diszharmoniját és az ember elszigeteltségét. Hiszen Arany kritikusként nagyon is gömbölyű és eleven formákat vár el a képzelettől, a természet elszabadulásával szembeni rejtett szorongása mégis nyilvánvaló. A plaszticitásra többek közt éppen a világ tagolása végett, azaz határolási törekvésből ösztönöz, s a tagolatlanul amorf végtelentől éppúgy visszaborzad, mint a kiszámíthatatlanság bármely megnyilvánulásától. Ahogyan ő kritikáiban a költői térformálás perspektivikusságának legapróbb hibáit is szóvá teszi, és csakis az egységesen áttekinthetővé rendezett költői tájat hajlandó elfogadni, az igazolni látszik a kulturális antropológia állítását, miszerint az erősen térszerűsített szemlélet és az egy pontba futó perspektíva a racionalizáció általi megfegyvelmezés vágyát szolgálják eszközként. Arany számára a plasztikus képzelet formavilága nem valamiféle panteisztikus életbizalom hordozója, legföljebb a végességgel vállalt szolidaritásé. Bár olykor (levelezése tanúsága szerint) a világból maga is szívesen menekült volna, s tőle sem volt idegen a gondolat, hogy a művészethez vigasztért menekülünk az élet viszontagságai közül, a művészi képzelet mégsem tekintette a valóságtól teljesen megszabadító menedéknek, melynek birodalmába lépve magunk mögött hagyjuk földi létünk minden terhét. Ha a képzelet művein csupán a belső következetességet kérné számon, akkor odaát, a művészet tartományában sok minden hatályát veszthetné abból, ami itteni létében nyomasztja az embert; Arany azonban a képzelet világában is véges világunk ismerős körvonalait szeretné viszontlátni. Bármennyire önellentmondásnak tetszik, ha paradox kettős érzésének lényegét fogalmi nyelven próbáljuk összefoglalni: a kimenekülést egyaránt vélte túl könnyű útnak és képtelen ábrándnak. Talán mint VISSZATEKINTÉS című költemé-

nyében: a függetlenségre vágyó tovább hordja láncait, mert nem hisz abban, hogy eltépheti őket, s nem akarja vergődéssel még szorosabb gúzsba bonyolítani magát. Tűrés, alázat, sorsvállalás: e nehéz lecke szerint kötelekeinket nemcsak viselni kell, hanem képzeletünket is elfogadásukra nevelni, hiszen röghözkötöttségünk bizonyossága még mindig kevésbé rossz sors, vállalása pedig erkölcsileg magasabb rendű tett, mint a korlátlan szabadság utáni hasztalan sóvárgás. Akár a mű jelentésének behatárolása, itt a költői fantázia kritikusi visszafogása is kemény és komor világnézet jegyében történik.

### „Helye van minden sornak, szónak”: a szerkezet megkötésének normája

Ahogy a költői jelentést és képzeletet, ugyanúgy akarja megkötni Arany kritikusi normahasználata a mű kompozícióját: a részleteknek az egészet kell szolgálniok, kiszabott helyükön, feladatuknak alárendelten és a kívánatos mértékben szabad érvényesülniök, egy minden ízében szükségszerű szerkezetbe illeszkedvén. A szükségszerű felépítés arisztotelészi jellemzésére emlékeztet az eszmény, amelyhez képest Arany a XVIII. századi „népszerű” iskola verselőit bírálja: addig írtak, ameddig a papír hossza engedte őket, versezeteikből az egész kára nélkül elhagyhatnánk strófákat, ugyanígy tetszés szerint folytatni lehetne őket, vagy részeik sorrendjét fölcserélni. Ezzel szemben örömmel észleli, hogy az igazi népköltészet dalszerű vagy epikai termékeit a hagyományozódás során mennyire ökonomikussá csiszolta a népi formaérzék. Nem kevesebb elégtétellel látja saját eszményei igazolódását az antikvitas epikus remekműveiben, amelyek közül az akkori köztudatban másodrangúnak bélyegzett Vergilius eposzát ő a kompozíció mesteri kialakításának példaképeként bámulja. A magyar epika hagyományos hibáinak kútforrása szerinte az előzetes terv nélküli alkotásmód, mely zilált, túltengő és aránytalan részletezéshez vezetett, holott „a latinság jármát” századokig viselő magyar kultúrában az epikusok igazán eltanulhatták volna Vergiliustól, amit egyedül Zrínyi sajátított el: az átgondolt szerkesztés fortélyait. Hiába kérkedtek sokan klasszikus műveltségükkel, Vergilius művének láthatólag mindig csak egyes részleteit olvasták, „egészben” sohasem, máskülönben „a compositio iránti érzékök” bizonyosan kifejlődött volna. „Nem vették észre, hogy az AENEIS-ben helye van minden sornak, szónak, hogy a költő nem áradoz tetszés szerint jobbra-balra, hanem bölcs kiszámítással, mondani, fukar ökonomiával rendeli a részeket az egész alá, a csekélyebb fontosságút a lényeges alá, minden részecskét külön kikerekít, hogy aztán a kerek egészbe olvassza s több efféle.” Az ihlet pillanatára bízott rögtönzés szerinte nem vezet jóra: e többször kifejtett vagy sejtetett tételében, mellyel nem áll egyedül kritikustársai közt, nemcsak a nagyepikai műfajokra vonatkozó meggyőződése kap hangot, hanem az ellenőrizetlen spontaneitással szembeni bizalmatlansága is: az ösztönök elszabadulásával vigyázni kell, hiszen még egy Petőfi költészetében is iszappal keverten tör felszínre a zsenialitás lírai kiáradása. Mennyi benső rezonanciával, a műfaj sajátosságain túlmutató eszményként ír arról is, hogy az eposz fenségéhez nem illik a váratlan, meglepetésszerű fordulat; hányféle normával igyekszik kizárni a véletlenszerű elemeket a kompozícióból; milyen makacs következetességgel kéri számon a belsőleg szerves („életműves”) összefüggésű művet, amelyben minden rész lehetőleg nem is egy, hanem több feladatot lát el, ott, úgy és annyira, ahol, ahogy és amennyire leginkább szükséges! Mindezekből ismerős alaptendencia rajzolódik ki, melyet ugyanaz vezérel, amit más összefüggésekben megfigyelhettünk:

a klasszicizáló kritikus vágya a megkötöttségre. Semmi ne maradjon meghatározatlanul, nehogy elszabaduljon és öncélúvá válhassék, azaz üdvös határain átcsapva veszélyeztesse az emberi kultúra megnyugtató rendezettségét.

Arany kritikáiban három klasszicizáló norma hivatott képviselni a minden ízében szükségszerű kompozíció eszményét: a szerkezetbeli helyénvalóságé, az ökonómiáé, valamint a funkcionalizmusé. Az elsöre egy Horatius-idézzel figyelmezteti költőtársait, tapintatosabb szám első személyben, mintegy önmagát is beleértve, „a nagyobb rész”, az esendő többség verselői közé, akik nem tudnak ellenállni a kontextusba nem illő szépelgés kísértésének: nincs itt helye, nem itt van a helye. Horatius arra tanít ARS POETICÁ-jában (14–19. sor), hogy ünnepi köntöshöz nem illik a bibor cafrang, mely messze virit róla, s ugyanígy kár hajuknál fogva előrángatni a hálás toposzokat, például Diána oltárát vagy a szívárványt, „*sed nunc non erat his locus*”, azaz ha éppen nincs rá alkalom, ha az adott hely nem indokolja. Sajnálatos tünet, állapítja meg Arany IRÁNYOK című tanulmányában, hogy „*azáltal akarunk igazán költőiek lenni, hogy minden tekintet nélkül tárgyra és alkalomra, bravourképekkel s egyéb külsőségekkel erőlködünk »kitenni magunkért«.* A »*sed non his erat locus*« bölcs józanságát nem tartjuk összeférőnek a költészettel; ki-ki annyit ér, a mennyi úgynevezett »szép helyet«, újjal kimutatható, collectába jegyezhető »ragyogó« mondatot képes producálni”. Jellemző, hogy a diagnosztizált baj okát Arany a költők túlzott egyénieskedésében jelöli meg: ahogy a korábbi „népszerű iskola” költői (Mátyási, Pócs, Láczaik és társaik) sohasem alkalmazkodtak tárgyukhoz, hanem unos-un-talan saját (alpári) szellemességüket bizonygatták, úgy próbálnak a már tanultabb új közköltészet verselői szertelen alanyi erőfitogtatással csillogni, s mivel ez huzamosan nem sikerülhet, a „*bravourpontok*” közt tatózó hézagokat annál lehangolóbb silányságokkal szeretnék betömni. A tárgyias és csak közvetetten személyes költészet iránti érzék, előszeretettel és elméleti érdeklődés azonban csak részben magyarázhatják, hogy a szerkezeti helyénvalóság normája Aranynál miért kap olyan nagy szerepet. Használják e normát társai is, Erdélyi például éppen az ő verseiben talál néhány olyan részletet, „*mi nem oda tartozik, vagy rövidebben kell vala elmondatnia*”, sőt ami „*hiba nélkül elmaradhat*”, de Arany számos más klasszicizáló normával kölcsönhatásban egy sajátos normarendszer részeként alkalmazza. E normák mindegyikének (gyakran meg is fogalmazott) közös előfeltevése, hogy a mű részleteinek az egészet kell szolgálniuk, s a művész akkor jut el fejlődése magas fokára, ha már nem egyes részeket, hanem a belőlük felépülő egészet tünteti ki figyelmével, s főként annak összhangjára ügyel, tudván, hogy a hibák és erények jelentősége műbeli hatóságukkal együtt nő vagy csökken. Hogy a jó költemény, mint Petőfi szép darabjai, sohasem csupán „*rímelő sorok aggregatuma*”, hanem „*összeálló*” és kiteljesedett egész, az Arany számára egyaránt jelenti a belső forma által meghatározott terjedelmet, illetve a szerkezetbeli helyükhöz kötött részleteket. Többször kifejti, hogy kiszakítva és önállósítva a mű (mégoly szép) részletei kevesebbet mutatnak magukból, mint amikor eredeti szöveggörnyezetükben, előzményeik után olvasva őket, a kompozíció nekik rendelt helyén találkozunk velük. Ez a meggyőződése olyan erősen él benne, hogy nagyobb művéből maga sem szívesen közöl szemelvényt; számára ez olyan volna, saját sokatmondó hasonlatával, mintha eladásra kínálta házból néhány téglát vinne mutatónak. Az egésznek *ennyire* alárendelt részletek eszménye rányomja a bélyegét számos kritikus értéktételére. Gyönyösi művéről szólva ezért mérsékli a szereplirai betétek dicséretét: alanyi érzelemként hitelesek, kifejezőmódjuk eleven, de hevületük „*sokszor helyén kívül használva, túlságig víve, avagy oda nem illő dissonantiákkal zavarva*” árasztja el az elbeszélést. Ugyan-



ezért kifogásolja, hogy Szász Károly nem tud ellenállni egy-egy tetszetős megoldásnak, „mely hivatalan oda tolong képzeletébe, s nincs ideje, vagy nem vesz, hogy megítélje, vajon oda tartozik-e szorosán”. Akár a hangvételi egység, a fokozatos emelkedés, valamint a főmozzanatnak alárendelt részletek, vagyis a tagolt formateljesség alapkövetelményének Arany bírálataiban sűrűn használt normái, a szerkezeti helyénvalóság elve is úgy hivatott szabályozni a mű egészét, hogy illetékessége kiterjed a kompozíció minden elemére, eleve kizárni akarván mindennemű meghatározatlanságot. A „*sed non his erat locus*” ókori intelme olyan kritikai normává lényegül át Arany kezében, mely a következő évszázad strukturalista műszemléletét vetíti előre.

A Gyöngyösit illető kifogások idézett felsorolásában aligha véletlenül került egymás mellé a „*helyén kívül*” használt költői eszköz megrovása azzal, hogy a szerző „*túlásig víve*” engedte érvényesülni; a kétféle hiba szorosán összefügg egymással, noha az előbbi még a szerkezeti helyénvalóság, az utóbbi már az *ökonómia* normáját sérti. Viszonyuk (Arany kritikái szellemében) aszimmetrikus: a túlzás meghíúsítja az ökonómiát, ám a túlzás elkerülése önmagában nem elégséges az ökonómia megteremtéséhez. Arany pályakorszakainak és hivatásainak mindegyikében számos nyomát találjuk annak, mennyire idegenkedett, sőt irtózott bármiféle túlzástól; alig van valami, ami ellen annyiszor tiltakozott volna a „*modus in rebus*”, a „*se túl, se innen*” vagy a „*nem többet, nem kevesebbet*” jegyében. Már gimnáziumi tanítványait óvja tőle; egyikük novellájának éppen „*oekonomiáját*” vizsgálva mutat rá a túltengő „*természetföstés*” cselekménylassító hatására s a vihar szertelen felnagyítására, holott „*nem az a szép, ami túlság*”. Tanárként, majd szerkesztőként egyforma megrovással válaszol az elébe került versek aránytelvesztéseire, akár túl finom, akár túl alantas, akár túl bombasztikus kísérletekről van szó. Kritikusként ugyanígy helyteleníti, ha egy szerző túlzásra ragadtatja magát a képzelet, szenvedély és költőiség dolgában; még inkább kifogásolja az egyazon művön belüli „*túlfeszültség*” és „*lohadás*” váltakozását, amely miatt a magukban talán szép egyes részletek nem alkothatnak „*összhangzó*” egészet. Tanulmányíróként, az alliterációról gondolkodva, mindezekkel összhangban jegyzi meg, hogy „*a túlzást, mesterkéeltséget, itt is, mint bárhol, kerülni kell*”; a hibátlan asszonánc ismérveit definiálván elismeri, hogy kivételképpen a legnagyobb magyar költők is eltérnek ezektől, ám ők „*az eltérésben is bizonyos határt tartanak szem előtt*”; utánzóik hada ellenben „*féktelenül nyargal szanaszét*”. A szűkebb értelemben vett túlzással, mely a szerkezeti ökonómiát híúsítja meg, Arany még egyik saját költeményében sem tud megbékélni. KATALIN-t azért érzi sikerületlennek, mert egyes részeit ki lehetne hagyni az egész sérelme nélkül. Szász Gerő egyik versének önisméltléseit Arany szerint „*gondosabb szerkezettel ki lehetett volna kerülni*”, másutt olykor „*túlfesteget*”; Gyöngyösi „*egy nadály szívósságával*” tapad ötletszerűen épp felkapott tárgyához, míg mindent ki nem facsart belőle, ezért művében bőven akad fölösleges részlet, „*mely mint egy különálló, az egészhez alig kapcsolt rész, akasztja meg az elbeszélést*”. Lírai költeményben a kritikus egyetlen fölösleges szót sem lát szívesen: telitalálatként üdvözli például, hogy Szász Gerő NYÁRI ESTÉ-jében „*a sok kis árnyékból harmatos este lett*”, de kihagyatná belőle a „*harmatos*”-t, nyilván mert a növekvő ökonómikusabb, egységesebb és szemléletesebb lett volna a finom megfigyelésen alapuló kis kép s közvetve a költemény egésze. Az ökonómiának, akár a többi idevágó szerkezeti követelménynek, „*a művészi rendező elme kormányja*” révén lehet megfelelni, tudatos és fegyelmezett alkotásmóddal.

Feltéve, hogy a költő nem téveszti szem elől a kompozíció szükségszerűvé lényegi-

tésének harmadik elvét, mely az ökonómia egyik fő biztosítéka: a funkcionális szerkesztésmódot. „*Nil molitur inepte*”, idézi Arany ehhez is gyakran Horatiust, aki ARS POETICÁ-jában (40. sor) a csodált Homéroszt jellemzi az átvitt és kitágított értelmű, de eredetileg építészeti igével: költészetében semmit sem emel hasztalanul. A költői alkotás folyamatát és eredményét Arany maga is nemegyszer hasonlította házépítéshez; e horatiusi idézettel mindig arra figyelmeztet, hogy a költő ne építsen be művébe olyasmit, aminek nincs funkciója az épület egésze szempontjából; a jó műben nem kaphat helyet öncélú elem, hanem csak valami által indokolt és egyúttal valami más indokló, sőt lehetőleg egyszerre mennél több feladatot ellátó alkotórész. Egy pályázatra beérkezett eposzkísérlet bírálata közben igazolva érzi, hogy „*mennyre bölcs magasztalás a horatiusi: nil molitur inepte*”, mert bár talál a pályaműben olyan „*jeleneteket, leírásokat, cselekvést, a melyek magokban elég jók*”, s fölkeltik az olvasó várakozását, mindez hiába, mert végül semmi sem lesz belőlük. „*Általában az a mesterkéznek ismertető jele, hogy, éppen mint a természet, egyszerű eszközzel minél több és bonyolultabb célokat ér el, míg a gyakorlatlan kezdő eget-földet megmozdít, mégis kevésre halad.*” Régóta a magyar epika hibái közé számít, mutat rá Arany egy eposzbírálatában, az ötletszerűen rögtönző alkotásmód, s nyomában „*a sok »inepte molitur«, mely semmi méltó eredményre nem visz*”. Nem mintha a külföldi irodalomban ez nem fordulna elő; Emil von Wittgenstein HADSHI-JURT című eposzában Arany ugyanígy kifogásolja, hogy „*egy-egy részlet, melyet magában csinosnak találtunk, az egészszel vagy semmi kapcsolatban nem áll, vagy csak külsőleg van hozzáragasztva, vagy kis eredménynek nagyon előtérbe állított indokolását képezi, s utóbb az »inepte molitur« lehangoló érzelmével hat az olvasóra*”. Ezzel szemben az eposz nagymestereire, köztük Zrínyire is az jellemző, hogy „*nem rajzolniak jellemet hiába, azaz oly oldalról, mi a cselekvénynyel kapcsolatban nincs, nem »moliuntur inepte«*”. Sőt náluk még a csak egyszer említett név is valaminek az előmozdítására bukkan fel, s mint máskor a nevek tömeges felsorolása vagy éppen elhallgatása, valamilyen „*költői célzatosságot*” rejt magában. Előfordul ugyan, hogy a legnagyobbak is megszegik e szabályt, ám akkor a kritikus velük sem tesz kivételt: Arany még irodalomtörténeti tanulmányban is könyörtelenül szóvá teszi az efféle vétséget. Tasso eposzának egy fordulata például szerinte nem jár akkora eredménnyel, „*mely e nagy zajjal készült epizódot igazolná, és szerzőt az »inepte molitur« vádja alól fölmentené*”. Arany leveleiben, kritikáiban, szerkesztői üzeneteiben vagy tudós értekezéseiben hemzsegnék az olyan észrevételek, amelyek ugyanígy normává avatják, csak idézése nélkül, az egykor Homéroszt illető horatiusi dicséretet. Általában epikus művel szemben alkalmazza e normát, de mutatis mutandis kiterjesztve más műfajokra is érvényesnek tekinti; mindenütt a részek egymásból következésének, kölcsönös indoklásának, a véletlent kizáró hézagmentes okozatiságnak és célszerűségnek követelményében látja az egész mű egységes felépítésének biztosítékát.

Sokatmondó ellentét, hogy e többszörösen funkcionalista norma használata közben, s kizárni akarván minden véletlenszerű, esetleges, meghatározatlan vagy öncélú mozzanatot a művekből, Arany a természet példájára hivatkozik, vagy természeti analogiát rejtő metaforával érvel. Előfordul ugyan az ellenkezője is, ami alighanem mintegy elszólásként bizonyítja, hogy a kritikus tudatában a természeti szépség nem okvetlenül a legcélszerűbben fegyelmezett magatartás ihletőjeként élt: az el-elkalandozó szerkesztésmódot nem éppen dicsérni akarja a hasonlattal, miszerint a költő letér „*a célhoz sielő egyenes útról, hogy virágot szedjen az útfelen*”. Talán valóban az volna logikusabb, hogy a természet önfeledtsége máskor is, esetleg mindig a funkcionális szem-

gyelmének nyugtalanító ellenpólusaként jelenjék meg, különösen egy olyan kritikus számára, akinek számos megjegyzése mélyén érezhető bizonyos szorongás az elemi erők féktelen elszabadulásától. Arany mégis „a természet háztartásában” látja az egyszerre több funkciónak megfelelő művészi eszközválasztás mintapéldáját, s a hézagmentes okozatisággal haladó eposz szerves, vagy mint ő nevezi: „életműves” fejlődéséhez képest hibáztat minden céltalanul betoldott epizódot, mely mint „gépszerű külső ragaszték” díszszeg. A természet vagy a szerves világ mint szemléltető analógia részben talán Arany rejtett nosztalgiájára is utal, de ilyen értelmezésük a klasszicizáló érzékelésmódtól egyébként sem idegen, sőt a klasszicista esztétika európai hagyományától sem áll távol. Bármennyire emlékeztet is nemegyszer Arany kritikus szóhasználat a romantika költészetelméletéből ismerős organikus, illetve mechanikus forma fogalompárjára, nála ilyenkor mégsem egészen a romantikusok természetképzete vagy szervességfogalma bukkan föl, amelynek elementáris erejétől vagy osztályozhatatlanul végletes egyediségétől tartania kellene. Hanem olyan természet és szervesség, amelynek Teremtője mintha maga is a klasszicizáló irodalomkritika normáit követte volna.

(Folytatása a következő számban.)

Szentkuthy Miklós

---

## PETŐFI NAPJAI. „EGY GONDOLAT BÁNT ENGEMET”

*Petőfi napjainak* végéhez értünk. Ha van cím, amely tökéletes pontossággal fedi azt, amiről az utána következő dolgoknak szólaniok kell, akkor *Petőfi napjai* – kétségtelenül az. Miért? Mert Petőfinek *csak napjai* voltak, mert Petőfi költői egyénisége, a világirodalomban is páratlan szerepe az, hogy műve: *napjainak*, óráinak és perceinek kifejezése – hogy itt nem egy költő élt, aki „közben műveket alkotott”, hanem itt élet és mű egy; egy-egy nap vagy egy-egy vers *ugyanaz*: Élet és belőle született mű oly végtelen közelségben vannak, hogy értelmetlenné válik az ilyen irodalomtörténeti, iskolás kijelentés, mint például az, hogy „látván feleségét varrogatni, a költő e benyomás hatására írta *„Mit csinálsz, mit varrogatsz ott.”* kezdetű költeményét” – igen, ez már oktalan megállapítás volna, mert Petőfinél élni és alkotni nem „közeli” dolgok, hanem *egyértelműek*. Fontos, hogy ezt ne szólamszerű túlzásnak, hanem szó szerint, hajszálpontos igazságként, ténynek vegyük.

*Petőfi napjai* – a cím tehát a lényegét találta el. Petőfi reggeltől estig „dalol”, egész élete szakadatlan és intenzív, aggálytalan és elmélettelen önkifejezés. *Nem* törődik esztétikával vagy irodalommal, nem viaskodik a Nyugat vagy a múlt stíluslehetőségeivel, nem teszi tépelődés tárgyává Isten, történelem, házasság és természet kérdéseit. Elfogadja azt, ami körülötte éppen van: az Alföldet, az európai forradalmakat, az átlag-